

RODOLFO WALSH

Por Sylvia Saítta y Luis Alberto Romero

El escritor y periodista Rodolfo Walsh nació en Choele-Choel, provincia de Río Negro, en 1927. En los años cincuenta, ingresó a la editorial Hachette, donde trabajó como corrector de pruebas de imprenta, lector, antólogo y traductor. Colaboró también en las revistas Leoplán *y* Vea y Lea. *En 1953 publicó* Variaciones en rojo *y la primera antología de cuentos policiales argentinos.*

En la noche del 10 de junio de 1956, mientras jugaba al ajedrez en el club Capablanca de La Plata, recibió las primeras noticias sobre el levantamiento de los generales Valle y Tanco; seis meses después comenzó su investigación sobre los fusilamientos clandestinos de civiles en los basurales de José León Suárez. Al año siguiente, apareció Operación Masacre *con el que Walsh inauguró en la Argentina la novela de no ficción, en la cual la investigación periodística sirve de punto de partida para la narración de hechos reales por medio de procedimientos ficcionales. Tanto en este libro como en sus investigaciones posteriores (*¿Quién mató a Rosendo? *de 1969 y* El caso Satanovsky *de 1973), Walsh incorporó las técnicas de la investigación periodística y los procedimientos del género policial, como el uso del enigma y del suspenso, politizando sus estrategias centrales. En 1959 viajó a Cuba para participar de la fundación de la agencia de noticias Prensa Latina. En los años sesenta, estrenó dos obras teatrales* (La batalla, *1964, y* La granada, *1965) y publicó dos libros de cuentos* (Los oficios terrestres, *1965, y* Un kilo de oro, *1967). En enero de 1973 apareció su último relato de ficción,* Un oscuro día de justicia, *editado por la editorial Siglo XXI, cuyo prólogo, titulado "Hoy es imposible en la Argentina hacer literatura desvinculada de la política", fue una primera versión de esta entrevista, que Ricardo Piglia le había realizado en marzo de 1970. A partir de ese momento, Walsh abandonó la escritura de ficciones para dedicarse a la militancia política, primero en las FAP (Fuerzas Armadas Peronistas) y luego en la organización Montoneros. Como periodista, dirigió el semanario de la* CGT de los Argentinos *a partir de mayo de 1968 y participó como fundador y redactor del diario de orientación montonera* Noticias, *en 1973. Bajo la dictadura militar de 1976, organizó la Agencia Clandestina de Noticias y la Cadena Informativa. El 25 de marzo de 1977, un pelotón especializado lo emboscó en las calles de Buenos Aires para detenerlo vivo, pero Walsh se resistió y fue herido de muerte. Su cuerpo nunca apareció. El día anterior había escrito su* Carta Abierta a la Junta Militar, *donde denunciaba el terrorismo de Estado.*

WALSH

Entrevistado por Ricardo Piglia
Enero de 1973

Empecemos con este cuento, ¿cuándo lo escribiste, en qué época lo escribiste?

–Este cuento lo escribí... me acuerdo la época en que terminé de escribirlo, lo debo haber terminado en noviembre de 1967 y debo haber empezado a escribirlo a mediados de ese año; me acuerdo de la fecha porque en octubre del '67 murió Guevara y yo terminé de escribirlo más o menos un mes después.

–¿Cómo lo ves vos dentro de la serie de los *Irlandeses*, qué idea tenés sobre esos cuentos?

–Claro, bueno, en la serie de los *Irlandeses,* que por ahora son estos tres cuentos, evidentemente hay una recreación autobiográfica pero, quizá, no tan estrecha como podría parecer. Lo autobiográfico es nada más que un punto de partida, una anécdota y a veces ni siquiera una anécdota entera sino media anécdota. Porque yo estuve en dos colegios irlandeses, uno en Capilla del Señor, que era un colegio de monjas irlandesas en el año '37 y después en el '38, '39 y '40 estuve en este otro, el Instituto Fahy de Moreno, que era un colegio de curas irlandeses. En este sentido hay una realidad mixta, ¿no es cierto?, porque hay un mundo de irlandeses pero al mismo tiempo es la Argentina, y es indudablemente en la Argentina, es decir, hay una burla acerca de uno de los personajes, no sé si en este cuento o en cuál de los cuentos, que dice que uno de los personajes pretendía ser descendiente de reyes y no de humildes chacareros de Suipacha. Cada tanto eso está, está porque estaba, el mundo se vivía así, doblemente...

–Dicotómicamente.

–Exacto, hay una evidente dicotomía. Por otro lado hay una cierta evolución de la serie, en este cuento aparece... una nota política, la primera más expresamente política, porque había una connotación política en todos los otros pero mucho más simbólica e inconsciente. Quiero decir, hay una evolución en los cuentos; aquí, en este cuento se empieza a hablar del pueblo y de sus expectativas de salvación representadas por un héroe, es un héroe externo, es decir, no deposita sus expectativas en sí mismo, sino en algo que es externo, por admirable que pueda ser... creo que la clave de la iluminación, de la comprensión sobre la relación política de este caso entre el pueblo, por un lado, y sus héroes, por el otro, está en el final, cuando dice "...mientras Malcolm se doblaba tras una mueca de sorpresa y de dolor, el pueblo aprendió...", y después, más adelante, cuando dice "...el pueblo aprendió que estaba solo...", y más adelante "...el pueblo aprendió que estaba solo y que debía pelear por sí mismo y que de su propia entraña sacaría los medios, el silencio, la astucia y la fuerza...". Creo que ese es el pronunciamiento más político de toda la serie de los cuentos y muy aplicable a situaciones muy concretas nuestras: concretamente al peronismo e inclusive a las expectativas revolucionarias que aquí se despertaban o se despertaron con respecto a los héroes revolucionarios, inclusive con respecto al Che Guevara, que murió en esos días, te das cuenta, la agente que te decía: "si el Che Guevara estuviera aquí entonces yo me meto y todos nos metemos y hacemos la revolución...". Concepto totalmente místico, es decir, el mito, la persona, el héroe haciendo la revolución en vez de ser el conjunto del pueblo cuya mejor expresión es sin duda el héroe, en este caso el Che Guevara, pero que ningún tipo aislado por grande que sea puede absolutamente hacer nada, es decir, cuando se delega en él lo que es una cosa de todos no se da el proceso, no se puede dar. Creo que ésa es la lección que ellos aprenden ese día; no es un tipo venido de afuera porque no hay ninguna connotación peyorativa para el tipo que viene de afuera, que pelea, se juega y es un héroe. No deja de ser un héroe por el hecho de que el otro lo cague a patadas, pero lo que ellos aprenden es que ellos, en una segunda instancia, si es que ellos se la quieren cobrar con respecto al celador, se tienen que combinar entre ellos y ellos cagarlo a patadas entre todos. Esa es la lección.

–Una especie de metáfora política.

–Que se me hizo consciente después, en este tipo de relato donde yo recupero cosas muy viejas y que tienen una vida propia muy poderosa; yo no necesito legislar por anticipado lo que va a pasar, eso pasa y después vuelvo y lo interrumpo y a lo sumo hago algunos ajustes.

–Volviendo un poco atrás, ¿qué perspectivas le ves vos a la serie de los *Irlandeses*. ¿La vas a seguir? ¿La ves como una sola historia?

–Sí, yo pienso seguirla. Hay un par de temas más que tengo pensados por allí y seguramente si me pusiera saldrían muchos más en vez de un par. En ese caso asumiría la forma de esas novelas hechas de cuentos que es una forma primitiva de hacer novela, pero bastante linda. Habría un par de historias adicionales ya pensadas, una de las cuales será de adultos, es decir, es un cuento contado por chicos pero que es de adultos. El título es "Mi tío Willie que ganó la guerra". Es una historia contada por los chicos en una circunstancia especial: están enfermos en la enfermería. Hay una peste de escarlatina y un chico cuenta la historia de un tío que va a pelear a la guerra mundial, entonces la historia ahí se le escapa: comienza a ser una historia de adultos, después vuelve al narrador final, pero la historia se les escapa. Esa sería una de las historias. Hay otra historia probable con la intervención y participación del diablo, también en la misma enfermería. Probablemente yo calculo a muy grosso modo que la historia puede crecer, pero yo no quiero darle un crecimiento infinito. Es probable que la historia final la integren seis o siete historias que constituyan una novela hecha por cuentos, todos episodios transcurridos en un año, hasta el último día en el colegio.

–¿Vos veías esto desde el principio, viste la posibilidad de esta serie cuando empezaste a escribir el primer cuento?

–Es medio difícil. Evidentemente la intención de escribir sobre esto yo la tenía hace mucho, es decir, yo tengo borradores o apuntes sobre la vida del colegio que datan de hace muchos años, quince años tal vez, pero como eran muy malos, nunca los retomé. De golpe, en el '64 escribí el primer cuento, yo no sé si en ese momento tuve la intención de escribir más que ese primer cuento, pero ya cuando escribí el segundo la idea de la serie apareció sola.

—También se conecta con cierta tradición de la literatura en lengua inglesa, digo, porque es un poco cierto mundo del primer Joyce, un poco el tono de Faulkner. Sobre todo en la textura de los cuentos, esa escritura que podríamos llamar "bíblica" de algún modo. En este sentido los veo con una personalidad propia en relación con el estilo del resto de tu obra, que tiende a ser más ascético.

–Exacto, puede ser. Yo ahí en ese caso más que con Joyce, si bien evidentemente en el *Retrato* y en algunos cuentos e inclusive en el *Ulises*, ya ni me acuerdo, haya algunas historias que transcurren en un colegio de curas, fijate que si yo tuviera que buscar alguna influencia en la forma, es decir en el tipo de estilo que vos llamaste bíblico, es decir en el tipo de desarrollo de la frase, lo buscaría tal vez más en Dunsany, que temáticamente no tiene nada que ver. Y yo a Dunsany lo he leído en traducción, salvo algún cuento; no sé si te acordás aquellos *Cuentos de un soñador*, esa forma creciente, envolvente; eso me impresionó mucho, mucho, cuando lo leí hace muchos años. Ahora, es cierto que son diferentes de los otros. Evidentemente si queremos calificar el modo de escritura o la tentativa que hay en el modo de escritura hacia un uso ampliado de la palabra, es decir, una amplificación de los recursos hacia un lenguaje; si quisiéramos calificarlo de algún modo épico que es lícito usar en el sentido de que las anécdotas y el medio son muy pequeños y entonces vos podés usar un lenguaje grandioso y grandilocuente para historias de chicos que no me lo permitiría quizá si tuviera que escribir una historia épica, entonces tal vez usaría un lenguaje muy reducido.

–Otra cosa que me interesa ver es la relación entre cuento y novela, digamos, en términos generales, esta especie de novela fragmentaria que vos proponés. Es una novela que se va leyendo en textos discontinuos, es el lector quien reconstruye distintos momentos que van formando una sola historia y, a la vez, cierta particularidad en la estructura narrativa que siempre se ordena alrededor de una acción breve; incluso relatos largos, como cartas, están armados sobre pequeñas situaciones. Yo no sé si vos has pensado sobre esto.

–Sí, yo he pensado cosas muy contradictorias según mis estados de ánimo o, en fin, pasando por distintas etapas. El mayor desafío que se le presenta hoy por hoy y que se le presenta sistemáticamente a un escritor de ficción es la novela. Yo no sé bien de dónde procede eso, por qué esa exigencia y hasta qué punto la novela es la forma más justificable, porque hasta cierto punto tiene una categoría artística superior, aunque hay excepciones; a Borges, por ejemplo, nadie le pide una novela. Por otro lado esto nos lleva a un problema mucho más general sobre el cual habría que indagar, es decir, no he terminado de convencerme ni de desconvencerme. Habría que ver hasta qué punto el cuento, la ficción y la novela no son de por sí el arte literario correspondiente a una determinada clase social en un determinado período de desarrollo, y en ese sentido y solamente en ese sentido es probable que el arte de ficción esté alcanzando su esplendoroso final, esplendoroso como todos los finales, en el sentido probable de que un nuevo tipo de sociedad y nuevas formas de producción exijan un nuevo tipo de arte más documental, mucho más atenido a lo que es mostrable. Eso me preguntaron, me hicieron la pregunta cuando apareció el libro de Rosendo. Un periodista me preguntó por qué no había hecho una novela con eso, que era un tema formidable para una novela. Lo que evidentemente escondía la noción de que una novela con ese tema es mejor o es una categoría superior a la de una denuncia con ese tema. Yo creo que esa concepción es una concepción típicamente burguesa, de la burguesía y ¿por qué? Porque evidentemente la denuncia traducida al arte de la novela se vuelve inofensiva, no molesta para nada, es decir, se sacraliza como arte. Ahora, en el caso mío personal, es evidente que yo me he formado o me he criado dentro de esa concepción burguesa de las categorías artísticas y me resulta difícil convencerme de que la novela no es en el fondo una forma artística superior; de ahí que viva ambicionando tener el tiempo para escribir una novela a la que indudablemente parto del presupuesto de que hay que dedicarle más tiempo, más atención y más cuidado que a la denuncia periodística que vos escribís al correr de la máquina. Creo que es poderosa, lógicamente muy poderosa, pero al mismo tiempo creo que gente más joven que se forma en sociedades distintas, en sociedades no capitalistas o en sociedades que están en proceso de revolución, gente más joven va a aceptar con más facilidad la idea de que el testimonio y la denuncia son categorías artísticas por lo menos equivalentes y merecedoras de los mismos trabajos y esfuerzos que se le dedican a la ficción.

–De todos modos pienso que esos cambios habría que ligarlos no sólo a la voluntad personal de los escritores, sino también al momento de la lucha de clases en la Argentina. Quiero decirte: no es casual que nos planteemos esa problemática, esta discusión en este momento, a un año del Cordobazo. La movilización de las masas les replantea constantemente a los intelectuales el problema de sus posibilidades y de sus maneras de actuar, participar en la lucha del pueblo.

–Es cierto, ahora en ese sentido los escritores de ficción, dentro del campo de los escritores y de los intelectuales, hemos ocupado una posición de retaguardia porque esto que yo digo en relación con los escritores de ficción no es enteramente cierto en relación con los ensayistas, por ejemplo. No es enteramente cierto porque tipos como Scalabrini Ortiz en el año '40 ya eran escritores, no hay ninguna duda, aunque él había empezado escribiendo un cuento. Esos tipos sí fueron una vanguardia. Lo que yo te digo de los escritores era cierto de los estudiantes hace cuatro o cinco años, y la capacidad de ellos de reaccionar con hechos frente al proceso y la de maniobra que tiene un estudiante es mucho mayor que la que tiene un escritor, porque el estudiante reacciona cuando cambia una idea; pero vos cuando cambia la idea tenés que escribir un libro, que es más difícil que tirar una piedra, y entonces el movimiento es más difícil y parece más serio. Yo no creo que haya un atraso, sino que, en efecto, el proceso es más duro para los escritores que nos hemos criado en la idea de la novela burguesa; esa novela que uno quiso escribir desde los quince años no sirve para un carajo y en realidad lo que hay que escribir es otra cosa.

–Digamos que de algún modo entonces lo que hay que enfrentar al mismo tiempo es una idea de la literatura.

–O por lo menos desacralizarla un poquito, porque evidentemente Occidente ha hecho del escritor una imagen tan monstruosa como la de la actriz: es la puta del barrio. Son sagrados los tipos. Ahora, para desacralizar a los tipos tenés que cuestionar todo, para la utilidad de lo que están haciendo y sobre todo para poder desafiarlos con su propia ambigüedad, salvo Borges, que preservó su literatura confesándose de derecha, que es una actitud lícita para preservar su literatura y él no tiene ningún problema de conciencia. Vos viste que desde la derecha no hay ningún problema para seguir haciendo literatura. Ningún escritor de derecha se plantea si en vez de hacer literatura no es mejor entrar en la Legión Cívica. Solamente se plantea el problema de este lado; entonces vos tenés que hablar, tenés que decir eso con los escritores de izquierda. Hay un dilema. De todos modos no es tarea para un solo tipo, es una tarea para muchos tipos, para una generación o para media generación volver a convertir la novela en un vehículo subversivo, si es que alguna vez lo fue. Desde los comienzos de la burguesía, la literatura de ficción desempeñó un importante papel subversivo que hoy no lo está desempeñando, pero tienen que existir muchas maneras de que vuelva a desempeñarlo y encontrarlas. Entonces, en ese caso, habrá una justificación para el novelista en la medida en que se demuestre que sus libros mueven, subvierten. Por otro lado, mientras uno está fuera de todo contacto con la acción política, ya sea directa o por el medio que te rodea, uno está alienado en el concepto burgués de la literatura. Sos un inocente en realidad, vos estás en realidad compitiendo con estos tipitos a ver quién hace mejor el dibujito cuando en realidad te importa un carajo, porque vas a estar compitiendo con estos tipos... hasta que te das cuenta de que tenés un arma: la máquina de escribir. Según cómo la manejás es un abanico o es una pistola y podés utilizar la máquina de escribir para producir resultados tangibles, y no me refiero a los resultados espectaculares, como es el caso de Rosendo, porque es una cosa muy rara que nadie se la puede proponer como meta, ni yo me lo propuse, pero con cada máquina de escribir y un papel podés mover a la gente en grado incalculable. No tengo la menor duda.

Sylvia Saítta y Luis Alberto Romero, *Grandes entrevistas de la Historia Argentina (1879-1988)*, Buenos Aires, Punto de Lectura, 2002.



VERANO12 JUEGOS

TELAR

Complete las palabras, colocando los grupos de dos letras que se dan al pie. Las letras insertadas, leídas de izquierda a derecha y de arriba hacia abajo, formarán una frase.

AB - AB - BE - DA - DE - ÉL - EN - EN - ES - HO - IR - MB - NA - NO - ÓN - OS - QU - RE - RE - RI - RU - TI.

1	G	A			I	C	O
2	R	E			G	A	R
3	C	A			O	Y	A
4	P	A			D	Ó	N
5	E	S			E	L	A
6	A	S			T	A	R
7	A	P			T	A	R
8	A	L			A	D	O
9	M	A			T	R	O
10	A	G			I	C	O
11	A	G			D	I	R
12	A	F			M	A	R
13	R	E			V	A	L
14	P	O			R	Í	O
15	A	M			R	E	S
16	A	C			O	S	E
17	T	I			T	A	R
18	N	O			E	G	O
19	S	A			B	L	E
20	F	A			G	A	R
21	A	R			Q	U	E
22	A	N			D	O	R

CRIPTOFRASES

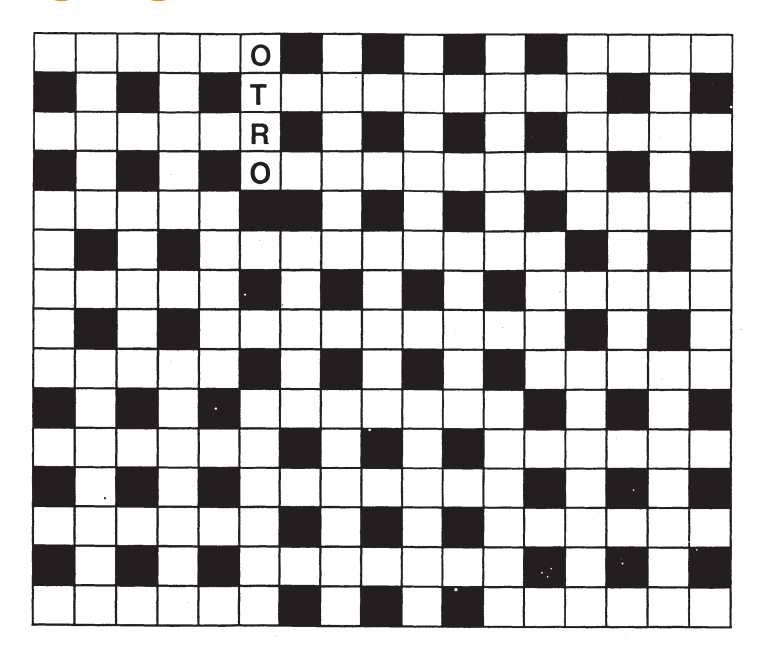
Cada uno de los siguientes esquemas esconde una frase. Complételos sabiendo que casillas de igual número llevan la misma letra. Cada frase tiene una clave diferente.

1. Oscar Wilde y la ignorancia.

2. El sabor de la libertad.

3. Unas flores... y otras flores...

CRUZEX



Acomodo las palabas en el esquema, a razón de una letra por casilla, de manera que se crucen correctamente

4 letras
AMOR
ISLA
ODRE
~~OTRO~~
STAR

5 letras
ABRAM
ADIOS
ALIAR
ATRAS
AUTOR
BEATO
BEMOL
DOSIS
EBRIO
EPOCA
INGLE
LAMER
MORIR
OBLEA
OBRAR
RUSIA
TESEO

6 letras
ADALID
AGORAR
AHUMAR
AMARGO
ARENAL
ASEDIO
BRIOSO
COJEAR
ERARIO
ESPOSO
IMAGEN
LIBELO
OPACAR
PERONE
RELEAN

7 letras
ARMARIO
BAHAMAS
BRASERO
CANTATA
IKEBANA
PEREJIL
SUICIDA

9 letras
ACANALADO
ENTURBIAR
ORGANILLO
TEMERIDAD

SOLUCIONES

TELAR

1. GAÉLICO / 2. REHOGAR / 3. CAMBOYA / 4. PAREDÓN / 5. ESQUELA / 6. ASENTAR / 7. APOSTAR / 8. ALABADO / 9. MAESTRO / 10. AGÓNICO / 11. AGREDIR / 12. AFIRMAR / 13. RENOVAL / 14. PODERÍO / 15. AMBERES / 16. ACABOSE / 17. TIRITAR / 18. NORUEGO / 19. SANABLE / 20. FATIGAR / 21. ARENQUE / 22. ANDADOR.

"El hombre que no sabe sonreír no debe abrir una tienda." Proverbio chino

CRIPTOFRASES

"La ignorancia es como un delicado fruto exótico: tócalo y el resplandor desaparece." Oscar Wilde

"La libertad, primero hay que aceptarla, después planificarla y finalmente, disfrutarla." Paco Rabanne

"Hasta en las flores existe la diferencia de suerte. Unas embellecen la vida y otras adornan la muerte." Héctor Gorgone

CRUZEX

